

Иванчикова Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского. М., 1979. [Ivanchikova E. A. Sintaksis hudozhestvennoj prozy Dostoevskogo. M., 1979.]

Караулов Ю. Н. Об «Идиоглоссарии Достоевского» // Слово Достоевского — 2014. Идиостиль и картина мира / под общ. ред. Е. А. Осокиной. М., 2014. С. 107–114. [Karaulov Ju. N. Ob «Idioglossarii Dostoevskogo» // Slovo Dostoevskogo — 2014. Idiostil' i kartina mira / pod obshh. red. E. A. Osokinoj. M., 2014. S. 107–114.]

Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976. С. 30–41. [Lihachev D. S. «Nebrezhenie slovom» u Dostoevskogo // Dostoevskij: materialy i issledovaniya. T. 2. L., 1976. S. 30–41.]

Ружницкий И. В. Языковая игра у Ф. М. Достоевского // Рус. речь. 2014. № 4. С. 15–22. [Ruzhickij I. V. Jazykovaja igra u F. M. Dostoevskogo // Rus. rech'. 2014. № 4. S. 15–22.]

Русанов Г. А., Русанов А. Г. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. 1883–1901 гг. Воронеж, 1972. [Rusanov G. A., Rusanov A. G. Vospominaniya o L've Nikolaeviche Tolstom. 1883–1901 gg. Voronezh, 1972.]

СЯД — Словарь языка Достоевского: Идиоглоссарий / под ред. Ю. Н. Караулова. М., 2008—. [Slovar' jazyka Dostoevskogo: Idioglossarij / pod red. Ju. N. Karaulova. M., 2008—.]

Три критические статьи г-на Имрек // Моск. лит. ученый сб. на 1847 год. М., 1847. [Tri kriticheskie stat'i g-na Imrek // Mosk. lit. uchenyj sb. na 1847 god. M., 1847.]

Ф. М. Достоевский в русской критике: сб. ст. М., 1956. [F. M. Dostoevskij v russkoj kritike: sb. st. M., 1956.]

Hellgren L. Dialogues in Turgenev's Novels: Speech-Introductory Devices. Stockholm, 1980.

Статья поступила в редакцию 14.03.2015 г.

УДК 791.633(489) + 821.161.1 Достоевский-31

О. Н. Турышева

ЛАРС ФОН ТРИЕР КАК ИВАН КАРАМАЗОВ

Статья посвящена творчеству современного датского режиссера и сценариста Ларса фон Триера. Выдвигается и обосновывается гипотеза феномена близости его кинематографа художественному миру Ф. М. Достоевского. Многочисленные параллели трактуются как следствие того, что фон Триер в своих фильмах воспроизводит то мироощущение, которое Достоевский воплотил в образе Ивана Карамазова.

Ключевые слова: Ларс фон Триер; Достоевский; Иван Карамазов; сознание героя; сознание автора.

Близость художественных миров датского режиссера Ларса фон Триера и Ф. М. Достоевского уже неоднократно была проговорена в кинокритике, прежде всего, русской [см., например, Лунгин]. Однако, до сего момента это наблюдение получило свое воплощение лишь в самых лаконичных репликах. Ни развернутого анализа, ни рефлексивного осмысления этого феномена — феномена сходства поэтических миров столь разных художников — пока предложено не было. Между тем, оснований для постановки этого вопроса Ларс фон Триер предоставляет достаточно.

С одной стороны, таковым является сама «жестокая» направленность творчества фон Триера, предлагающего своему зрителю эстетический опыт, требующий невероятного напряжения рецептивных возможностей. Своего реципиента фон Триер принуждает к преодолению всех устоявшихся представлений о том, что может, а что не может быть предметом визуализации в искусстве интеллектуального кинематографа¹. «Жестокость таланта» фон Триера проявляется себя и в провокативности тех художественных решений, которые он предлагает своему зрителю в отношении вопросов, имеющих, казалось бы, вполне определенное решение в культуре христианского мира. Так, в «Медее» (1988) он требует от зрителя принять правоту своей героини, в фильмах трилогии «Золотое сердце» (1996, 1998, 2000) — признать святость, сопряженную с девиантными формами поведения и даже выражающую себя в убийстве, в трилогии «Депрессия» (2009, 2011, 2013) — вникнуть в логику поведения тех своих героинь, которые являются носительницами неискусимой, казалось бы, вины.

С другой стороны, для сопоставления творчества фон Триера и Достоевского есть и содержательные основания: зрителю, хорошо знакомому с русской классикой, нетрудно усмотреть в сюжетах триеровских сценариев очевидные реминисценции из творчества Достоевского. Они имеют как тематический, так и сюжетный формат. Так, фильмы из «Золотого сердца» по-своему разрабатывают «достоевскую» тему трагедии хриstopодобного человека, губящего себя самого в сострадании к другому: образ Сони Мармеладовой явственно просвечивает в образах героинь фильмов «Рассекая волны» (1996) и «Танцующая в темноте» (2000). К воспоминанию романов Достоевского «Идиот» и «Братья Карамазовы», очевидно, апеллируют фильмы «Догвилль» (2003) и «Мандерлей» (2005), а фильмы трилогии «Депрессия» содержат в себе целый комплекс «достоевских» аллюзий, заставляя вспомнить и иступленный надрыв Настасьи Филипповны, и «самоиспеление на огне плотских страстей» (М. Эпштейн) Свидригайлова и Ставрогина, и подлую казуистику подпольного человека, и страдания героев романа «Братья Карамазовы».

Можно, конечно, предположить, что в основе этих совпадений лежит сознательная авторская отсылка к отдельным произведениям русского романиста, и это, кажется, подтверждается собственными свидетельствами фон Триера. Так, в ряде интервью он называет в круге своего чтения такие романы, как «Идиот» и «Братья Карамазовы». О знакомстве фон Триера с творчеством Достоевского свидетельствуют и его биографы. Однако, только на этом основании настаивать на цитатном характере совпадающих у Достоевского и фон Триера образов и мотивов невозможно. Сам фон Триер, очень сдержанно апеллируя к имени Достоевского, никак не комментирует наличие очевидных параллелей с его творчеством. На фоне множества «достоевских» элементов в кинопоэтике фон Триера это тем более странно, что о влиянии ряда других писателей и режиссеров он в своих интервью говорит подробно, охотно поясняя характер смыслового присутствия их аллюзий в собственном творчестве. Правда, в том случае, когда

¹ Особенно это замечание касается последних фильмов Л. фон Триера.

признает эту ориентацию изначально входящей в состав замысла. По поводу интертекстуальных интерпретаций своих исследователей фон Триер в беседе со Стигом Бьоркманом высказался так: «Существует некий культурный фон, который тоже по-разному на что-то влияет. Но я никогда не задумываюсь, как тот огромный материал в виде книг, кино и прочих художественных впечатлений, который я вобрал в себя, может повлиять на меня при создании моих историй. Эти впечатления остаются со мной, и, естественно, тот опыт и те знания, которые я приобрел в своей предыдущей жизни, могут просочиться в рассказ, над которым я работаю» [Ларс фон Триер, с. 315].

И все-таки думается, что случай с Достоевским имеет иную природу. Выскажем предположение: параллели в данном случае обусловлены не столько интертекстуальными механизмами творчества, сколько мировоззренческой близостью. Но не с самим Достоевским, а с его героем — Иваном Карамазовым. Представляется, что Ларс фон Триер демонстрирует то самое мироощущение, которое Достоевский воплотил в образе своего героя. Такая гипотеза позволяет объяснить и то, что при обилии наблюдаемых мотивов из Достоевского, они в кинематографе фон Триера получают полемическое по отношению к предполагаемому нами источнику решение. Возможно, это происходит именно потому, что фон Триер не ориентируется на творчество Достоевского, а воспроизводит тип мышления его героя, ментально совпадая с характером его миропонимания. Подобно Ивану Карамазову, сочинителю легенды о Великом инквизиторе, Ларс фон Триер слагает и экранизирует свои собственные поэмы, множеством смысловых совпадений связанные как друг с другом, так и с поэмой Ивана. Последовательно остановимся на тех аспектах творчества фон Триера, которые сближают его с героем Достоевского, оттолкнувшись от главных тезисов Карамазова.

Тезис первый: *«Я не верю в порядок вещей», «я... мира божьего не принимаю и не могу согласиться принять»*. Этим максимам Ивана Карамазова прямо соответствует следующее высказывание Ларса фон Триера: «Я не могу назвать себя верующим человеком. Уже давно мне представляется, что наша планета, природа и человек не могли быть созданы тем самым милосердным христианским Богом» [Молчанов]. Милосердие (да и само существование) Творца и присутствие смысла в «порядке вещей» подчеркнуто отвергается в последней кинематографической трилогии фон Триера. Это цикл «Депрессия», явственно демонстрирующий переживаемый художником мировоззренческий слом, очевидно, связанный с утратой понимания мира как разумно, «милосердно» устроенного порядка.

В первом фильме этой трилогии — «Антихрист» (2009) — данное миропереживание находит свое выражение в идее о том, что «природа — церковь сатаны», ее творцом является не Бог, а дьявол. Эта фраза вложена в уста героини, жестоко страдающей от справедливого присвоения себе вины в смерти сына. При этом переживание вины не является следствием потери ребенка, в фильме оно изображено как причина «допущения» его гибели. Героиня, наблюдая ситуацию, опасную для жизни маленького мальчика, не прерывает чувственного удовольствия, фактически принося своего ребенка в жертву оргазму. Будучи уверенной

в порочности женской природы вообще, она таким страшным образом — в согласии на смерть сына — подтверждает свою страдальческую принадлежность к ней, в финале направляя весь гнев на свое женское естество.

Идея о том, что природа лишена разумного начала и производит только смерть, подтверждается всей образной системой фильма. На протяжении всего действия природа изображается как то, что порождает смерть, а не жизнь. Фильм изобилует страшными смертоносными образами. Это секс, завершающийся не зачатием, а убийством ребенка; это цветы, в жизненном цикле которых камера акцентирует разложение опущенных в воду стеблей; это атакующие человека кровососущие насекомые; это пулеметной дробью барабанившие по крыше старого дома падающие желуди, стремящиеся к своей смерти; это выпавший из гнезда птенец, пожираемый муравьями и потом забитый собственным родителем.

Чудовищная символика природы как царства смерти находит свое особенное обобщение в трех образах: оленихи, несущей мертвого олененка, наполовину покинувшего ее утробу (символ скорби, как позволяет реконструировать текст фильма); лисицы, пожирающей свое нутро (символ внутренней боли); и ворона, неизвестно как оказавшегося заживо погребенным в лисьей норе (символ отчаяния). Все эти три образа убедительно поддерживают идею женщины о том, что природа, не просто равнодушная к страданиям и смертям, но сама их производящая, есть создание не Бога, но дьявола. Женщина, отождествляя себя с природой, произносит ей (а значит, и себе) приговор.

Само место действия, в котором женщина казнит себя, а мужчина убивает ее за это, в фильме называется Эдемом. Фон Триер предпринимает тотальную инверсию библейской сюжетики: Адам и Ева² не покидают Эдем в знак наказания за преступление, а возвращаются в него, чтобы забыть о вине; Адам из жертвы соблазна сам становится соблазнителем, искушая Еву освобождением от чувства вины; Эдем из места сотворения человека превращается в царство смерти, кладбище человечества³. Именно здесь женщина завершает процесс самопознания собственной казнью. Примечательно, что в ряде интервью фон Триер отождествляет себя со своей героиней, разделяя ее уверенность в зле человеческой природы.

Прямое отвержение мира как разумно милосердным Богом устроенного порядка в следующем, втором фильме трилогии закономерно выливается в благословение его гибели. Это фильм «Меланхолия» (2011), в системе персонажей которого режиссер тоже выделяет героиню, на идентификацию с которой прямо указывает в своих интервью. Это Джастин. В ее уста фон Триером вложена центральная идеологема фильма: «Жизнь на Земле — зло», поэтому гибель Земли станет освобождением от того незаметного, казалось бы, апокалипсиса, который ежеминутно свершается в человеческих жизнях, втянутых в неистинные отношения и вынужденные ритуалы. Убежденность Джастин в том, что человечество не заслуживает спасения, воплощается в мощной энергии самоистребления и истребления всей планеты. Так, фильм содержит прямые намеки на то, что она

² Эти имена, очевидно, подразумеваются в фильме, недаром герои выведены безымянными.

³ В одном из последних кадров камера фиксирует горы трупов, усеивающих земли Эдема.

сознательно и планомерно способствует апокалипсису, притягивая несущуюся на Землю планету Меланхолия. Такое откровенное приветствие конца света содержится в сцене, где героиня отдает свое обнаженное тело ночному свету Меланхолии, фактически празднуя свадьбу с тем, что окончательно уничтожит жизнь⁴. В результате Меланхолия, первоначально, вроде бы выбравшая траекторию обходного пути, отзывается на зов Джастин и сокрушает Землю.

Оба рассмотренных фильма выводят свои трагические коллизии из одного переживания. Это переживание, получившее свое четкое описание в исповеди Ивана Карамазова, — «неверие в жизнь», разочарование в «порядке вещей», допущение того, что «все [есть] беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос», а говоря словами триеровских героинь — «церковь сатаны» и «зло».

Тезис второй: «Мне надо возмездие». Идея возмездия также является сквозной в кинематографе Ларса фон Триера. Впервые со всей определенностью она была заявлена в фильме «Медия» (1988). Интерпретируя древний сюжет, фон Триер особым образом расставляет акценты. Убийство Медеей своих детей и самого Ясона выглядит в фильме так, будто в его основе лежит не месть преданной женщины, а возмездие свыше, божественное наказание отступника. После финальной заставки, которая представляет собой имя героини, где буква D оформлена как дерево, на ветвях которого висят повешенные Медеей дети, следует авторское «послесловие»: «Жизнь человека — путешествие во тьму, где только богам подвластно найти дорогу, потому что бог может сделать то, на что человек даже не отваживается и надеяться». В свете этого послесловия Медия представлена богиней, преодолевающей тьму предательства в совершении страшного акта умерщвления своих детей и находящей новую дорогу — в супружестве с Эгеом.

В фильме нет осуждения героини. Так, примечательно, что старший сын Медии полностью принимает ее право распорядиться жизнями своих детей: сначала он помогает ей в убийстве младшего брата, а потом сам протягивает ей веревку, на которой должен быть повешен, сам делает петлю и сам надевает ее на шею. Ее божественная воля и ее право на наказание не подвергаются никакому сомнению.

Тема справедливости воздаяния, даже связанного с убийством детей, находит свое продолжение в знаменитом «Догвилле» (2003). Героиня фильма Грейс смиренными трудами и милосердным пониманием благодарно оплачивает жителям города Догвилль согласие ее приютить. Однако ответной платой за ее самоотдачу становятся лишь насилие, чудовищное унижение, подлое использование ее бедственного положения и незащитного тела. Но даже будучи посаженной на цепь и принужденной удовлетворять сексуальные потребности мужчин Догвилля, Грейс не ропщет — в силу того, что мыслит долготерпение в рамках христианской этики: как доблесть всепрощения и смирения. Однако в финале из «безопасного создания», согласного на бесконечное жертвование собой, она превращается в палача, благословляя уничтожение всего города вплоть до грудного ребенка и участвуя в нем, собственноручно расстреливая того, кто ее предал.

⁴ Целый ряд образов и ситуаций поддерживает такую расшифровку данной сцены.

Целый ряд критиков финальное преобразование Грейс трактуют как свидетельство ее поражения, неспособности до конца осуществить позицию милосердования. Так, А. Долин, автор единственной русской монографии о творчестве Ларса фон Триера, считает, что Грейс терпит катастрофическую неудачу по той причине, что в основе ее милосердия лежит не боль за страдания близкого, а идея, принцип, в гордыне предназначенная себе роль Иисуса, умозрительная страсть служения, взлелеянная к тому же в противостоянии жестокому отцу. Поэтому, когда «наступает предел доброты, за ней обнаруживается ужасающая пропасть бесстрастного и справедливого возмездия» [Долин, 2007, с. 172]. В рамках данной трактовки Грейс превращается в слабого подражателя Христа, не выдержавшего страданий предписанного себе крестного пути. Однако этой трактовке противоречит готовность самой Грейс принимать страдание и дальше (первоначально она настаивает на том, чтобы отец оставил ее в Догвилле — чтобы испить свою чашу до дна⁵), а также содержание того идеологического спора, который предшествует ее решению об уничтожении города.

Само содержание этого спора удивительным образом напоминает монолог Великого инквизитора, диалогически адресованного молчащему Христу в поэме Ивана Карамазова. Отец Грейс (предводитель гангстеров, Большой Человек, как обозначена его фигура в тексте сценария) подобно инквизитору Достоевского настаивает на том, что добро обеспечивает власть, а вовсе не прощение и вера в человека, ибо «собак», как он говорит, «можно остановить только плетью» [Там же, с. 388].

Фактически, Большой Человек обвиняет свою дочь в том, в чем Великий инквизитор обвинял Христа; с его точки зрения, позиция всепрощения способствует увеличению зла: «Ты снимаешь с них бремя вины. Что может быть высокомернее?» [Там же]. Согласно его мнению, всепрощение, дарованное вне каких бы то ни было требований и условий, а просто во имя любви и веры, оставляет людей в неведении относительно того зла, которое они творят. Именно эта позиция, в рамках которой прощение есть высокомерие, а милосердие — форма безответственности, и побеждает в фильме: Грейс принимает точку зрения своего отца, соглашаясь с идеей преступности смиренной доброты и справедливости воздаяния.

Логика датского режиссера здесь обнажает свою очевидную близость к логике инквизитора и его автора — Ивана Карамазова, отвергающего возможность прощения и требующего возмездия.

Тезис третий: «Человек слабее и ниже создан, чем ты о нем думал», «он слаб и подл». Это высказывание великого инквизитора находит свое абсолютное подтверждение в фильмах незавершенной трилогии «USA» — «Догвилле» и «Мандерлее» (2005). Сюжеты обоих фильмов сосредоточены на событии испытания человеческой природы. В «Догвилле» предметом испытания становятся элементарные основы человеческого взаимодействия: сочувствие, соблюдение договора, уважение к достоинству другого человека, непосягательство на его

⁵ Сцена, антонимичная евангельскому молению о чаше.

свободу. Жители Догвилля этого испытания не выдерживают. Их «слабость и подлость» особенно подчеркнута очевидными христианскими аллюзиями, первостепенной из которых является аллюзия на мотив снисхождения Божественной Благодати. Этот глубинный пласт сюжета с легкостью выявляется посредством расшифровки семантики имени героини (Грейс — от англ. *grace* 'милость'), что позволяет трактовать ее появление в Догвилле в качестве события нисхождения милости Божией или даже пришествия Христа⁶, ведь жертва Иисуса в христианстве и трактуется как проявление любви Бога к человеку. В этом плане сюжет фильма оказывается откровенно экспериментальным: фон Триер наглядно показывает, до каких, не подлежащих никакому прощению низостей может дойти человеческая природа в стремлении присвоить и использовать дар доброты и милосердия.

В соответствии с этой интерпретацией, пишущие о «Догвилле» часто вспоминают ветхозаветный сюжет Содомы и Гоморры, испепеленных Божественным гневом. В контексте этой аллюзии фильм и рассматривается как притча о справедливости воздаяния.

В «Мандерлее» предмет сюжетного испытания другой — способность человека к свободе. Здесь фон Триер продолжает историю Грейс, помещая ее в контекст американской истории рабства. Однако под исторически конкретным фоном, очевидно, скрывается притча универсального содержания, удивительным образом напоминающая поэму Ивана Карамазова — за исключением, правда, ее финала.

Попав на хлопковую плантацию, где и через 70 лет после отмены рабства практикуется рабский труд, Грейс пытается вернуть бывшим рабам достоинство и свободу, посвящая все свои силы их убеждению и просвещению. Трудясь над созданием коммуны свободных тружеников, она переносит все тяготы, которые выпадают на долю жителей Мандерлея, совершает трагические ошибки, принимая на себя весь груз ответственности за них.

Однако жертвенные труды Грейс не увенчиваются успехом: бывшие рабы стремятся вернуться в рабское состояние, отказываясь от свободы как ненужного бремени — в полном соответствии с тем, на чем в разговоре с Христом настаивает инквизитор Достоевского. Более того, бывшие рабы Мандерлея готовы принудить ее выполнять роль «хранительницы» для не способных к свободе «тварей», рабовладельцы, дарующей хлеб и наказывающей за проступки. И как ни пытается Грейс избежать столь отвратительной для нее роли, в финале она берется за плетку и остервенело бичует оскорбившего ее раба Тимоти — того самого, которого она в самом начале фильма освободила от наказания предшествующей рабовладельцы. Тотальное поражение Грейс в этом фильме связано не только с тем, что она не выдержала тяжести той задачи, которую поставила перед собой, но и с тем, что люди, на которых был направлен ее самоотверженный подвиг, не подтвердили ее веры в свою способность к свободе. Начав свой путь в облике

⁶ Ларс фон Триер не отвергает возможности такого толкования «Догвилля» — как истории, идеологически альтернативной Евангелию, истории об Иисусе, который не подставил вторую щеку [Ларс фон Триер, с. 315].

Христа, она заканчивает его ролью инквизитора, убедившись в слабости и подлости человеческой природы. «Мандерлей» вполне определенно подтверждает логику карамазовского инквизитора.

Тезис четвертый: *«Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо»*. Интересно, что этот тезис Ивана Карамазова находит свое подтверждение в фильмах, которые следуют за произведениями, как раз изображающими чудо Христовой любви. Т. е., размышляя о возможности любви, фон Триер первоначально посвящает целый кинематографический цикл ее героическим проявлениям (трилогия «Золотое сердце») и только в последующих фильмах акцентирует ее невоплотимость и иллюзорность. Но, повторим, трилогия «Золотое сердце» как раз обращается к образу христоподобного человека, в любви к другому жертвующему собой без остатка. Это Бесс из фильма «Рассекая волны» (1996), которая в стремлении спасти мужа поднимается до абсолютных высот самопожертвования, смиренно принимая все испытания на пути осуществления свой жертвы: утрату доброго имени, презрение толпы, отвращение собственной матери, наконец, страх мученической смерти. Высота подвига Бесс подчеркивается в фильме ее откровенным, в целой серии эпизодов, сопоставлением с Христом. Другая героиня этой трилогии — Карен («Идиоты» (1998)) — добровольно принимает на себя страдание во имя искупления своей вины, а также во имя сострадания к своим друзьям. Наконец, Сельма, героиня фильма «Танцующая в темноте» (2000), приносящая на алтарь своей любви к сыну собственную жизнь. Интересно, что все фильмы этой трилогии подразумевают поэтику житийного жанра: фон Триер здесь рассказывает об исключительных проявлениях любви, причем историю о Бесс он в полном соответствии с жанровыми требованиями жития увенчивает чудом.

Однако в незавершенной трилогии «USA», следующей после «Золотого сердца», изображается как раз тот случай, который Иван Карамазов назвал «надрывом лжи», «заказанным долгом любви», «натащенной на себя эпитимией». В «Догвилле» и «Мандерлее» идеал христианской любви уже изображается как неосуществимый. То, что удавалось героиням «Золотого сердца», героине двух фильмов «USA» уже не удастся: милосердная, исходящая из веры в человека позиция Грейс терпит поражение и в первом, и во втором фильме трилогии.

Невозможность сострадательной любви рисуется фон Триером и в последней трилогии — «Депрессия», а именно в ее заключительном фильме «Нимфоманка» (2013). Архетипически сюжет фильма воспроизводит ситуацию «Христос и блудница». Интеллектуал Селигман, слушая рассказ считающей себя преступницей Джо, проявляет, казалось бы, подлинное сострадание: подобно Христу, он отказывается от осуждения грешницы. Однако финальные кадры бесповоротно разоблачают в нем самозванца, лжехриста, баюкающего большую совесть своей гостью не во имя сочувствия и поддержки, а во имя права требовать вознаграждения, позволившего бы ему реализовать свою подавленную интеллектом сексуальность. Обещание Христовой любви здесь обнажает свою эгоистическую изнанку, что становится причиной справедливого возмездия со стороны героини.

Тезис пятый: «Остановимся на страданиях... детей... Нельзя страдать неповинному!». К этому аргументу фон Триер откровенно, настойчиво и почти прямолинейно прибегает в трилогии «Депрессия», всегда используя его с целью акцентирования вины своих героев.

Выше мы писали, что в «Антихристе» болезненная уверенность героини в изначальной греховности женской природы становится причиной «допущения» смерти сына. Однако преступность женщины находит свое выражение задолго до трагического происшествия. Так, после гибели мальчика обнаруживается, что женщина систематически принуждала сына носить ботинки на разные ножки, что в итоге привело к искривлению его маленьких стоп. Это необъяснимое, казалось бы, принуждение, конечно, может быть прочитано в качестве свидетельства демонической иррациональности ее сознания, одержимого болезнью. Однако зрителю, знакомому с творчеством Достоевского, мотив мучительства матерью малолетнего сына слишком хорошо напоминает «фактики» из «коллекции» Ивана Карамазова, сосредоточенные на преступлениях родителей в отношении своих детей. Правда, в контексте фильма мучительство женщиной собственного ребенка находит вовсе не карамазовскую мотивацию: оно показано не как пошлость «зверю», дремлющему, как говорит Иван, «во всяком человеке», а как следствие осознанной вины. Причиняя сыну неудобство и боль, героиня фон Триера так подтверждает зло своей души и даже намеренно его усугубляет, связывая свою преступность с принадлежностью к женскому полу. В свою очередь, принятие на себя вины за всех женщин сопрягается в ее сознании с идеей необходимого возмездия, которого она и взыскует, доходя в этом требовании до самоистребления.

В «Нимфоманке», последней картине трилогии, степень преступности героини меряется также «по-карамазовски»: посредством рассказа о том, как сказывается перверсивность поведения героини на судьбах детей, которые невольно становятся персонажами ее истории. Бросив в заботах о своей сексуальности своего собственного ребенка⁷, Джо вовлекает в преступный образ жизни другое дитя, в свою очередь подвергающее ее в финале страшному унижению — в отместку за причиненное зло.

Интересно, что в своих фильмах фон Триер помещает эти «фактики» в тот же самый контекст, что и Иван Карамазов: изображенные здесь дети вынуждены нести ответственность за то, что «большие», как говорит Иван, «съели яблоко» и «продолжают и теперь есть его».

Но и в предыдущих фильмах фон Триера, где еще не была так акцентирована идея первородной вины, смерть ребенка является главным авторским аргументом осуждения героини. Так, зрительское сострадание к Грейс в «Догвилле» сменяется более сложной эмоцией, когда она распоряжается об убийстве детей порочного города, сознательно повторяя риторику казни, которая до этого была предпринята их матерью в отношении нее.

⁷ Фон Триер, изображая здесь сцену возможной гибели мальчика, прямо цитирует аналогичный эпизод из «Антихриста», на этот раз, правда, завершив его спасением ребенка.

Также измеряется и вина Грейс в «Мандерлее», где из-за ее энтузиазма и утопической веры погибает маленькая девочка, чьи легкие не справляются с последствиями пыльной бури. Ее смерть тяжким бременем ответственности ложится на плечи Грейс, т. к. именно она дала роковое распоряжение срубить лесную полосу, защищавшую Мандерлей от стихии, для строительства новых домов. Таким образом, во всех фильмах страдания детей являются главным способом разоблачения героини. Сколь бы ни было глубоко ее страдание, сколь бы ни были высоки ее цели, слезы детей, втянутых в контекст ее боли, ее справедливого бунта или ее альтруистической деятельности, подрывают благородное содержание ее образа. Однако, напомним, в «Медее» эта семантика отсутствовала: этот фильм был сосредоточен не на осуждении детоубийцы, а на поддержке ее божественного права распоряжаться жизнями своих детей.

Тезис шестой: «*Всё позволено*». Пожалуй, эта карамазовская установка находит свое выражение в том художественном языке, который практикует фон Триер, начиная с фильма «Идиоты», в 1998 г. поразившего каннскую публику откровенными сценами групповой оргии, снятыми с помощью профессиональных порноактеров. Обилие сексуальных сцен и сцен прямого насилия в фильме «Антихрист» также вызвало скандал и заставило экуменическое жюри Каннского фестиваля 2009 г. присудить фон Триеру специальный приз за женоненавистничество. Наконец, «Нимфоманка», последний фильм датского режиссера, был запрещен к прокату в целом ряде стран по причине своей очевидной близости к порнографическому жанру. Снимая социально-философские фильмы, фон Триер сознательно нарушает все сложившиеся в искусстве интеллектуального кинематографа нормы. Презрение к негласному запрету на визуализацию того, что в непорнографическом кино визуализировать не принято, конечно, имеет философский смысл. Размышляя о человеке, травмированном современной культурой и бросающем ей вызов, фон Триер не желает прибегать к эвфемизмам. В акте принуждения зрителя к страданию для него оказывается «всё позволено» — вплоть до формирования эффекта отвращения к образной стороне фильма. Да и само художническое поведение фон Триера, кажется, также подразумевает этот принцип. Достаточно вспомнить историю с публичным выражением симпатии Гитлеру на Каннском фестивале 2011 г., за которое режиссер поплатился фактически выдворением с кинофорума. Хотя, думается, что это провокативное высказывание, как и многие другие триеровские жесты, следует рассматривать в контексте феномена юродства, когда намеренное нарушение норм предпринимается с целью разоблачения социальной лжи. Однако сам кинематографический язык последних произведений фон Триера все-таки демонстрирует близость его позиции карамазовскому тезису.

Мы проследили соответствие отдельных элементов творческого мышления Ларса фон Триера тому типу сознания, который у Достоевского связан с фигурой Ивана Карамазова.

Помимо совпадающих аспектов мировоззренческого плана, в творчестве датского режиссера встречается и целый ряд образов, удивительно совпадающих

с теми образами, которые использует Иван Карамазов как автор поэмы о великом инквизиторе. Остановимся на самых выразительных случаях.

«Я хочу видеть своими глазами, как лань ляжет подле льва и как зарезанный встанет и обнимется с убившим его». Для Ивана с образом объятий убийцы и жертвы связан образ обещанной «всеми религиями» гармонии, которая, с его точки зрения, «не стоит... цены» прощения зла.

У Ларса фон Триера в фильме «Танцующая в темноте» как раз присутствует сцена, в которой убитый обнимается со своим убийцей. Это сцена убийства полицейского Билла, который похитил деньги Сельмы в надежде выполнить свои обязательства перед женой, обеспечив ей жизнь, достойную ее красоты и притязаний. Примечательно, что кража выглядит как провокация жертвы на сопротивление. Билл скорее всего понимает неосуществимость задуманного: он знает, что деньги заработаны Сельмой непосильным жертвенным трудом, предназначены для операции сына и его брак они вряд ли спасут. Поэтому в кульминационный момент он фактически вкладывает Сельме в руки револьвер, требуя убить его («Умоляю тебя, сжался надо мной», «Убей, иначе я не отдам тебе деньги»). В рыданиях Сельма принимает мольбу своего друга и выпускает в него более тридцати пуль, завершая дело раздроблением его головы. Невыносимая в парадоксальном сочетании чудовищности убийства и его сочувственного смысла сцена не менее парадоксально разрешается объятиями, которыми в почти любовном, исполненном мягкой нежности танце обмениваются убийца и убитый. Прикосновением ко лбу Билла Сельма заставляет его встать и параллельно танцу пропеть с ней песню, в которой герои уверяют друг друга в прощении, сожалеют о произошедшем и соглашаются в том, что «они все сделали правильно». Билл при этом настаивает, чтобы Сельма торопилась, ведь при том, что он вызвал полицию, он желает Сельме избежать преследования. О скорейшем появлении полицейской машины предупреждает Сельму и его жена, троекратно заключая ее в объятия, когда та в окровавленном платье выходит на порог ее дома.

С одной стороны, включение этого танца в ткань страшного повествования позволяет предположить, что Сельма погружается в те иллюзии, которые она так лелеет в своей любви к мюзиклам. Ее привлекает утопичность их сюжетов и обязательность благополучной развязки. Нечто подобное она и конструирует в своем воображении после убийства Билла, фантазийным способом как будто бы отменяя совершенное.

Однако более достоверным нам представляется иное прочтение этой сцены: Сельма, воображая воскресшего Билла, не отменяет произошедшее, а наполняет его подлинным смыслом, проговаривает (пропевает) его истинное содержание. По слову самого фон Триера, Сельма наделена художническим даром «творить искусство» из самого простого материала повседневности, населяя жизнь художническим содержанием, изначально присущим ей, но другим людям не внятным [Ларс фон Триер, с. 291]. Поэтому в сцене музыкального «оживления» Билла Сельма не бежит в иллюзию от страшного события, а проясняет его подлинную суть. Так убийство проявляет свою милосердную сердцевину: двое соединились в акте убийства как соединяются друг с другом любящие и понимающие трагедию

друг друга люди. Недаром в посмертном танце Билла так много нежной благодарности Сельме — за то, что она позволила ему взвалить на свои плечи тот груз, с которым он сам справиться не смог.

Конечно, контекст, в рамках которого разворачивается эта сцена, не имеет ничего общего с тем контекстом, о котором говорил Иван. У фон Триера убийство подано как благодеяние и жертва со стороны убийцы по отношению к убитому, и оттого оно завершается прощением и благодарением. Карамазов такого варианта и не предполагал, настаивая на невозможности прощения. Но сама оригинальная⁸ метафора объятий убийцы и жертвы, которой он обозначил будущую гармонию, как будто бы повторяется у фон Триера, ставящего вопросы не меньшего масштаба, нежели Карамазов.

«Что такое серафим? Может быть, целое созвездие... Есть созвездие Льва или Солнца, не знаешь ли?». Бред Ивана, мучимого виной, удивительным образом совпадает с фантазиями помешанной на своей вине женщины из фильма «Антихрист», хотя сами образы их больного воображения наполнены противоположным смыслом.

В воображении героини фон Триера на небе восходит созвездие, которое она называет «Трое нищих», образуя его из очертаний лисицы, оленихи, вороны. Эти животные в фильме фон Триера, как мы писали выше, олицетворяют боль, скорбь и отчаяние — чувства, свидетельствующие об утрате героиней веры в разумность человеческой природы и милосердие творца. Вероятно, эти оригинальные триеровские символы созданы по принципу противопоставления евангельским образам трех волхвов, пришедших поклониться новорожденному Христу, и потому их можно рассматривать в качестве маркеров осуществления фильмом противоположного сюжета — сюжета пришествия Антихриста. Но если героиня фон Триера «возводит» на небо предшественников Антихриста, Иван Карамазов, что очевидно, ищет на небе созвездие Христа: Солнце и Лев — известные символы Иисуса.

Конечно, мы не присваиваем этим совпадениям цитатный статус. Но присутствие в кинопоэтике фон Триера оригинальных карамазовских образов и метафор (и особенно в контексте решения тех же самых тем — прощения и вины) становится еще одним аргументом в пользу нашей гипотезы о совпадении характера мироощущения героя Достоевского и датского режиссера.

Еще одно сходство касается характера завершения поэмы Ивана и «поэм» фон Триера. Иван завершает свою легенду поцелуем Христа, фактически подтверждая восклицание Алеши о том, что его поэма «*есть хвала Иисусу, а не хула*». Триеровская трилогия «Депрессия», очевидно, направлена на «хулу» христианства. Так, сам фон Триер не скрывает того, что в названии первого фильма цикла («Антихрист») он цитирует заглавие знаменитого трактата Ницше. При этом режиссер опускает тот подзаголовок, которым Ницше сопроводил свое сочинение, — «Проклятие христианству». Однако, несмотря на видимую

⁸ В Книге пророка Исаии, к которой, очевидно, восходит реплика Ивана, образа объятий нет: «Тогда волк будет жить вместе с ягнцем, и барс будет лежать вместе с козленком; и теленок, и молодой лев, и вол будут вместе, и малое дитя будет водить их» (Ис. 11, 6–8).

дезактуализацию ницшевского пояснения, фильм Триера следует рассматривать именно как опыт проклятия христианству, опыт отрицания и разоблачения основ христианского мировидения.

В «Антихристе» авторское проклятие очевидно подразумевает (воспользуемся выражением Ницше) христианскую «казуистику греха»; в «Меланхолии» — христианское обещание спасения и бессмертия; в «Нимфоманке» — (перефразируем Ницше) христианскую «казуистику сострадания и любви»⁹. Впрочем, можно говорить, что объект авторского проклятия в фильмах трилогии универсален: это те установления культуры современного мира, которые в представлении фон Триера покоятся на христианских мифах и иллюзиях. Центральные герои «Депрессии» реагируют на них поступками, чудовищными как в своем протесте (в «Меланхолии» и «Нимфоманке»), так и в своем подчинении (в «Антихристе»).

И в то же время в финале каждого фильма присутствует элемент, вступающий в конфликт с первоначальной интенцией проклятия. В «Антихристе» это озвученное по окончанию действия авторское посвящение фильма Андрею Тарковскому. В одном из интервью фон Триер так поясняет свою особенную любовь к русскому режиссеру: «Тарковский для меня — воплощенный Святой Дух. Перечитываю Евангелие... Помните то место, где Петр, Иаков и Иоанн видят свет, исходящий от Иисуса...? Так вот: когда я смотрю фильмы Тарковского, то вижу тот же свет» [Долин, 2011]. Думается, что посвящая «Антихриста» тому, кого чтит за Христа, фон Триер как бы вступает в противоречие со своим антихристианским замыслом.

Образ Христа возникает и в последних кадрах «Меланхолии» — второго фильма трилогии, — опять знаменуя колебание между замыслом проклятия христианской иллюзии спасения и финальным решением этой темы.

Джастин, героиня, уверенная в том, что никто не спасется, в ожидании неминуемой катастрофы разыгрывает ритуал рождения Бога: вместе со своим нежно любимым племянником она строит убежище, которое называет «золотой пещерой», «волшебным гротом». Символика этого образа более чем прозрачна: речь идет о пещере Рождества. На деле у героев выходит шалаш, сконструированный из тонких стволов, скрепленных воедино. Конструкция такого убежища очевидно воспроизводит схему, которая была очень популярна в иконографии Иисуса, лежащего в яслях: ясли часто изображались внутри конуса, образованного лучами Вифлеемской звезды. Внутри этого конуса герои и встречают апокалипсис, в финальных, иконописно выстроенных кадрах фильма символически освещенный светом звезды Рождества.

Впрочем, однозначно жизнеутверждающей трактовке этот финал не поддается. Вполне возможно, что утешая ребенка иллюзией спасения в «золотой пещере», героиня сама, наоборот, подразумевает неотвратимую смерть Бога. В акте протеста против иллюзии спасения и бессмертия она символически умерщвляет его во младенчестве: Сын Божий, с ее точки зрения, неизбежно разделит участь всех земных существ, как и ее любимый племянник, кстати, носящий символическое имя Лео, он не достигнет возраста спасения и не осуществит свою жертву.

⁹ Недаром слоган «Нимфоманки» — «Забудь о любви».

Однако и в рамках такого прочтения финальных кадров завершение фильма все равно содержит вовсе не хулу жизни на Земле (как это было озвучено по ходу действия: «Жизнь на земле — зло»), а оборачивается скорбным прощанием с ней. Первоначальный замысел оказывается опровергнут финалом.

Также и в «Нимфоманке», где финальным выстрелом героини оказывается повержен Антихрист, на протяжении всего действия выдававший себя за Христа.

Конечно, есть целый ряд факторов, позволяющих сопоставлять фон Триера с самим Достоевским. Но мы все-таки подчеркиваем характерную близость воплотившегося в его произведениях сознания тому типу мироощущения, который представлен у Достоевского в образе Ивана Карамазова. Критика уже закрепила за фон Триером статус провокатора. Подобно Ивану Карамазову, он провоцирует своего зрителя на принятие таких решений, которые явно вступают в конфликт с культурной традицией, в том числе и религиозной. Но в поздних фильмах те решения, которые вытекают из его художественных произведений, с установками самого Достоевского (для которого «лучше оставаться со Христом, нежели с истиной») вряд ли совпадают, хотя в раннем творчестве фон Триера¹⁰ они соприкасались максимально.

Долин А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью. Догвилль: Сценарий. М., 2007. [Dolin A. Lars fon Trier: Kontrol'nye raboty. Analiz, interv'ju. Dogvill': Scenarij. M., 2007.]

Долин А. «Лежу в гробу...». Интервью с Ларсом фон Триером [Электронный ресурс]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения: 20.04.2014). [Dolin A. «Lezhu v grobu...». Interv'ju s Larsom fon Trierom [Electronic resource]. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (mode of access: 20.04.2014).]

Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб., 2008. [Lars fon Trier: Interv'ju: Besedy so Stigom B'orkmanom / per. s shved. Ju. Kolesovoj. SPb., 2008.]

Лунгин П. Добровольные идиоты // Искусство кино. 1999. № 3. С. 49–51. [Lungin P. Dobrovol'nye idioty // Iskusstvo kino. 1999. № 3. S. 49–51.]

Молчанов Д. Триер: фон и фигура [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinomania.ru/article/47506/> (дата обращения: 25.07.2014). [Molchanov D. Trier: fon i figura [Electronic resource]. URL: <http://www.kinomania.ru/article/47506/> (mode of access: 25.07.2014).]

Статья поступила в редакцию 13.11.2014 г.

¹⁰ Мы имеем в виду «Золотое сердце».